

ESTRENOS RECIENTES: "PICAZON DEL SEPTIMO AÑO", "EL PAÑUELO VERDE" Y "EL FIN DE LA AVENTURA"

Estas películas, a las cuales nos referimos desde un aspecto puramente cinematográfico, han merecido del Secretariado de Moralidad las siguientes calificaciones: "Picazon del séptimo año" (2C); "El pañuelo verde" (2B); "El fin de la aventura" (2B).

"PICAZON DEL SEPTIMO AÑO" (THE SEVEN YEAR ITCH, 1955); MAS AXELROD QUE WILDER.

La comedia se abre con bríos, con el divertido paralelismo inicial entre las viejas costumbres de los indios Manhattan y las de los modernos pobladores de la isla Manhattan, con la teoría del nudismo como solución de la paz mundial que dice, con irresistible acento didáctico, una mujer madura al sorprendido Tom Ewell, con los amores imaginarios de Ewell, que habitan las más ruidosas creaciones de todo el espectáculo a propósito de la parodia de la famosa escena del beso en la playa en "De aquí a la eternidad". Pero después las ensoñaciones de Tom Ewell van reduciendo su comedia a medida que se repiten; el humorismo visual de los primeros minutos cede lugar, casi siempre, a extensos y abundantes diálogos o a largos, reiterados monólogos de Tom Ewell, el protagonista a ratos afligido, a ratos eufórico, a menudo autocrítico, obsesionado por la "picazon del séptimo año".

El trámite oral que las diversas situaciones van mereciendo, sin ahorrarnos siquiera en los monólogos de Ewell (que el cine pudo evitar), la estructura general del film, están recordando que —más que una nueva película de Billy Wilder— se trata del traslado a la pantalla de una pieza teatral de éxito, escrita por George Axelrod y reproducida en cine según la puesta en escena que realizaron Courtney Burr y Elliot Nugent. Así envasada en celuloide, no obstante los matices musicales que comentan los distintos momentos psicológicos del protagonista y algún elegante empleo de la pantalla ancha (para mezclar lo imaginado con lo real, sobre todo), esta comedia teatral resulta aburrida, hasta el punto de que el espectador se pregunta hasta hacer obvio lo que sólo hubo de ser insinuado o hasta tomar aburrido lo que en principio era gracioso. La alteración introducida al desenlace —aquí, al contrario de lo que ocurre en el original escénico, el protagonista no sucumbe a la tentación— es una hipocrita concesión a la censura.

Desde que los diálogos establecen su primacía absoluta, sólo en contadas ocasiones, y en esos mismos diálogos, se notan buenos efectos humorísticos. Así, en algunas facetas de la ya tradicional estupidez de la modelo rubia, que expresa su idealismo en el logro de "un hombre casado, aire acondicionado, champagne y papas fritas", o que reconoce a la "música clásica (...) porque no canta nada". Así también, en otras bromas en torno al cine, que se suman a la inicial ("¿La rubia en la cocina? ¿No querías saberlo? Quizás es Marilyn Monroe..."). "Has empezado a imaginar en Cinemascope y con Sonido Estereofónico". Pero esto es esporádico y pesa muy poco; también se nota esporádicamente una crítica a diversas instituciones, y derivaciones del "american way of life" que señala una interesantísima constante a través de las obras — sean dramas, sean comedias — de Billy Wilder.

Lo más que ha hecho aquí el realizador germano es fraccionar negativamente los diálogos teatrales con la abundante exhibición pornográfica de Marilyn Monroe.

"EL PAÑUELO VERDE" (THE GREEN SCARF, 1954; UN ARTIFICIOSO MELODRAMA).

Cuando el cine inglés sitúa sus temas fuera de ambientes británicos y trata de reconstruirlos o documentarlos y de dar en ellos a personajes extranjeros, cuando debe presentar otras costumbres y ubicar los hechos en un cuadro cultural y psicológico distinto, el resultado es, en general, un elaborado artículo, un respetuoso pero frustrado intento de ambientación que no se impone al espectador con fuerza y con visos de autenticidad. El cine inglés más valioso y, precisamente, el de mayor aceptación en el mercado internacional, ha sido siempre el que trabajó con modalidades, tipos y costumbres específicamente británicos, el que supo encontrar lo mejor y lo más expresivo en un juego de localismos, en una atención constante y cariñosa de las realidades y las tradiciones nacionales.

"El pañuelo verde" confirma, otra vez, la frustración que domina a aquellos films situados en otro medio, con personajes extranjeros. Basado en la novela de Guy de Maupassant "El bruto", que llevara al libro cinematográfico Goran Wettlesley, enfoca su problema psicológico-policial en el medio forense francés, utilizando para su exposición el juicio criminal que se sigue contra un ciego sordomudo imputado de asesinato. Los preparativos de la defensa suministran el material para las primeras escenas; las declaraciones de los testigos —conforme a un uso de moda— dan pretexto para algunos razonamientos, que en su conjunto tratan de definir psicoló-

gicamente al imputado, indicar sus principales antecedentes biográficos y revelar la verdad sobre el crimen. Nada obstaba a una adaptación del asunto al medio inglés, con personajes ingleses y la particularísima justicia inglesa puesta en funcionamiento. El conflicto autoriza traslados a cualquier país, o esencialmente francés. Pero la película prefirió mantener la radiación francesa y esa nacionalidad en sus agonías; ni una ni otra resultan verosímiles, la minuciosa reconstrucción del tribunal no interesa y los personajes agregan esta impresión a las que resultan de un tratamiento epiléptico y convencional, más atento a los golpes de efecto de su argumento, a las volteretas de su intriga, que a la verdad y entereza de sus personajes.

El tema sirve de melodrama y éste abusa de la peculiar condición de su protagonista si lo grar, no obstante, la composición del espectador; en su lado policial, es fortuito en el desarrollo y el público ajeno a las investigaciones que realiza el abogado defensor. Todavía, abusa de los diálogos y entra en la misma monotonía que el mismo director George More O'Ferrall mostrara a propósito de "El revés de la trama".

Como el protagonista, Kieron Moore cumple un trabajo correcto; Michael Redgrave compone a su viejo maestro de derecho con gusto por el detalle, riqueza de matices en la voz, picardía honrada en la más cara, pero no puede superar una sensación de artificio, ya decretada por el propio libreto; Leo Genn reitera su aplomo y distinguida escuela y Ann Todd —completando el cuarteto central— vuelve a dar razón de su estrellato; sus recursos son de puro cine cinematográfico y han sido depurados con refinada inteligencia.

"EL FIN DE LA AVENTURA" (THE END OF THE ARAIR, 1954; UN DRAMA PRETENCIOSO, ERROÑAMENTE FORMULADO).

Esta infeliz adaptación de la obra de Graham Greene sólo sirve para descubrir el mecanismo interno de la historia, para manifestar gruesamente los trucos de que se sirve la trama. Tal como el film lo expone, el conflicto religioso que vive la protagonista aparece achicado y subalternado al grado de confundirse con un truco más, otro fácil recurso de los que mueven el asunto; la conversión de la adúltera y la fe religiosa que hacia el final comen su amante, no dan un sentido mayor a la anécdota, no la ennoblecen ni enriquecen sus contenidos, sino que se resuelven en un simple juego de clarificaciones epistolares y verba-

les, relatos, comentarios, definiciones y afirmaciones tan sólo dichos y subrayados en el curso de todas las últimas secuencias, en una confesión final de que no se les pudo expresar en la pura acción dramática. Esta emplea la religión como un elemento más atractivo para desenvolver la intriga. Falta fuerza en la conversión de la protagonista, tanto como en sus esfuerzos para negar a Dios; son de una grosera falsedad la explicación de la ideología antirreligiosa de un pedagogo filosófico en base al resentimiento que experimenta por su deformación física no sólo mostrada por la cámara sino aún referida explícitamente por el propio interesado y la espontánea declaración de la madre de la protagonista sobre sus propias limitaciones, apenas conoce a Van Johnson (se intenta disimular su impropiedad al alegando ella misma estar algo alcoholizada).

Más aún; resultan torpes, completamente forzados, inaceptables en esta versión que experimenta por su deformación física no sólo mostrada por la cámara sino aún referida explícitamente por el propio interesado y la espontánea declaración de la madre de la protagonista sobre sus propias limitaciones, apenas conoce a Van Johnson (se intenta disimular su impropiedad al alegando ella misma estar algo alcoholizada).

Estos vicios de la exposición cinematográfica se insertan en un planteo general generoso en posibilidades. En efecto: la línea integral la mayor parte de su metraje —quedan al margen las secuencias finales— con lo que podría llamarse un juego de "campo y contracampo psicológico", para decirlo aplicando muy libremente términos de la gramática del cine. El "campo" estaría dado por la primera parte, que refiere todos los hechos desde el punto de vista de Van Johnson, y con relación a Deborah Kerr; el "contracampo" sería la segunda parte, en la que esos mismos hechos se ven desde la experiencia íntima de Deborah Kerr, con relación a Van Johnson. Esta sucesión se impone aún cuando el relato de Deborah Kerr se integra integrándose en el propio relato de Van Johnson; de hecho, alcanza a individualizarse, y darse por separado, con independencia de quien lo va conociendo. De esta manera, los dos personajes tienen rango de protagonistas desde las primeras tomas, pero en cada parte es uno el singularizado por su particular personalidad y por sus propios problemas, el que aparece como centro de la acción, el que expone los hechos desde su propia perspectiva. Los mismos hechos aparecerán con un sentido distinto a través de cada versión. Dentro de esa estructura, tan propia para acercar cada personaje al espectador y para profundizar en el

conflicto, la película sólo opta por jugar con la intriga con un ingenio menor, parecido al de un simple film policial, y por preferir la expresión literaria por sobre todo otro medio.

Abundando los monólogos (para peor, dichos en español, y con una voz femenina para la parte de Deborah Kerr) y muchas veces la cámara sólo acompaña lo que los personajes relatan o comentan usurpando funciones a la imagen. Por lo demás, toda la realización de Dmytryk se reduce a los errores del libreto con su tendencia a enfatizar lo que sólo debe sugerirse y con su mecánica resolución de disímiles situaciones; suele ser impertinente la música de Benjamin Frankel, por contraste con el brillante trabajo del director de fotografía Wilkie Cooper, y Van Johnson, con su expresión compungida y su rostro pálido de idiota, y sus rostros descoloridos, están completamente fuera de tipo. Un gran valor tiene en cambio la interpretación de Deborah Kerr, espléndida actriz que hace vivir a su personaje por encima de los defectos de este drama pretencioso, viciado de nulidad por sus propios errores.

HECTOR BORRAT.

El año acudirá a los cinémas de Gran Bretaña más de un millón de personas. Y sin embargo, son pocas las que saben que William Friese-Greene hizo la primera cámara para películas animadas, y fue también el primero en proyectarlas. Incluso las enciclopedias y las historias del cinematógrafo apenas le dedican una somera reseña. Y fue una ironía del destino que William Friese-Greene no obtuviera beneficio pecuniario alguno de esta vasta industria.

La patente de la cámara cinematográfica fue solicitada y obtenida por este inventor en 1889 y, con los supuestos modelos que aparecieron durante los años siguientes, quedó establecido el fundamento del cinematógrafo tal como lo conocemos hoy. Todo esto sucedió seis años antes de que los hermanos Lumière, de Francia, a los que se ha rodeado de mayor aureola, y Jenkins, de Norteamérica, hicieran sus primeras proyecciones cinematográficas públicas.

William Edward Green, como se llamaba entonces, nació en la ciudad de Bristol el día 7 de septiembre, hace un siglo. A los 14 años de edad comenzó a trabajar, en calidad de aprendiz, con un fotógrafo de la localidad, cuando esta profesión era completamente nueva. Hacía menos de 40 años desde que Daguerre y Fox-Talbot habían descubierto que ciertas sustancias que contenían plata reaccionaban a la luz y podían utilizarse para producir imágenes fotográficas, revelando y fijando las placas sensibilizadas con otras sustancias diferentes.

El interés de Green pareció haberse orientado hacia las películas animadas merced a su amistad con un señor J. A. R.

Rudge, en 1880. Para entonces había ya contraído matrimonio con su esposa, y se dedicaba a su profesión de ingeniero, y poseía un pequeño estudio fotográfico en Bath.

Rudge mostró a Friese-Greene una serie de ingeniosos aparatos en los que se podían hacer pasar fotografías para dar la impresión de movimiento. Esto era posible —decía Rudge— en virtud del fenómeno llamado "persistencia de imagen". Cuando se estimulaba la vista por la luz reflejada por un objeto, se transmitía al cerebro una imagen, y ésta se conservaba por una fracción de segundo tras haber desaparecido el objeto. Así pues, cuando se hacían pasar una serie de imágenes, cada una en una fase distinta de movimiento, rápidamente ante nuestros ojos, cada una se retiene suficientemente para crear una impresión de movimiento continuo.

Friese-Greene se dio inmediatamente cuenta de que el movimiento efectivamente producido por una sucesión de fotografías, aunque no con las placas fotográficas de cristal que se empleaban a la sazón. La dificultad estaba en que éstas no se podían cambiar con suficiente velocidad. Durante los siguientes 10 años se ocupó en este problema, y para 1888 se produjo una cámara que empleaba un rollo de papel que había sido tratado con una emulsión fotográfica. Al propio tiempo construyó un

proyector para usarlo con fotografías positivas de papel, que hacía transparentes con aceite. Desafortunadamente, el papel tendía a romperse si se hacían pasar por el proyector más de ocho fotografías por segundo, y se necesitaban cuando menos 16 para dar la impresión natural. Pero, incluso así, las películas animadas que este ingenioso joven consiguió tomar, causaron una gran sensación en el mundo fotográfico.

Friese-Greene halló la solución al problema en el celuloide, fabricando por primera vez una película de dos metros de longitud, de Birmingham. En los locales de su estudio fotográfico de Pica-dilly, Londres, donde se hallaba establecido entonces, y a los que acudían personas de la alta sociedad, él y sus ayudantes continuaban produciendo tiras de película de celuloide tratado, de unos 15 metros de largo, y se resolvió así el problema de la rotura.

Un domingo de enero de 1890, el inventor llevó su "caja mágica" a Hyde Park, y allí, rodeado por una multitud de curiosos, exhibió a dos primos suyos y también a los visitantes y coches que circulaban. Tan buena fue la reproducción de la escena cuando se proyectó aquella misma noche, que Friese-Greene desahogado de sus esfuerzos, lanzó la calle y se instaló en una oficina que acabó de pasar por el lugar en el

momento a que presenciara una segunda proyección de su maravillosa cinta. Esta cámara, que fue patentada, y las mejores versiones de los próximos años, reunían todas las características fundamentales de la moderna cinematografía. Utilizaban película flexible de celuloide que se travesaba a la lente desde un otro rodillo. Unas ruedas dentadas accionaban la película a la velocidad de 16 cuadros por segundo. La máquina tenía un obturador que interrumpía el paso de la luz entre cada exposición, y todo ello se movía en una sola manivela. Completaba el sistema un proyector para las positivas.

Friese-Greene tenía en sus manos una gran fortuna y la futura industria cinematográfica mundial. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

EL INVENTOR DE LAS PELICULAS ANIMADAS

proyector para usarlo con fotografías positivas de papel, que hacía transparentes con aceite. Desafortunadamente, el papel tendía a romperse si se hacían pasar por el proyector más de ocho fotografías por segundo, y se necesitaban cuando menos 16 para dar la impresión natural. Pero, incluso así, las películas animadas que este ingenioso joven consiguió tomar, causaron una gran sensación en el mundo fotográfico.

Friese-Greene halló la solución al problema en el celuloide, fabricando por primera vez una película de dos metros de longitud, de Birmingham. En los locales de su estudio fotográfico de Pica-dilly, Londres, donde se hallaba establecido entonces, y a los que acudían personas de la alta sociedad, él y sus ayudantes continuaban produciendo tiras de película de celuloide tratado, de unos 15 metros de largo, y se resolvió así el problema de la rotura.

Un domingo de enero de 1890, el inventor llevó su "caja mágica" a Hyde Park, y allí, rodeado por una multitud de curiosos, exhibió a dos primos suyos y también a los visitantes y coches que circulaban. Tan buena fue la reproducción de la escena cuando se proyectó aquella misma noche, que Friese-Greene desahogado de sus esfuerzos, lanzó la calle y se instaló en una oficina que acabó de pasar por el lugar en el

momento a que presenciara una segunda proyección de su maravillosa cinta. Esta cámara, que fue patentada, y las mejores versiones de los próximos años, reunían todas las características fundamentales de la moderna cinematografía. Utilizaban película flexible de celuloide que se travesaba a la lente desde un otro rodillo. Unas ruedas dentadas accionaban la película a la velocidad de 16 cuadros por segundo. La máquina tenía un obturador que interrumpía el paso de la luz entre cada exposición, y todo ello se movía en una sola manivela. Completaba el sistema un proyector para las positivas.

Friese-Greene tenía en sus manos una gran fortuna y la futura industria cinematográfica mundial. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

proyector para usarlo con fotografías positivas de papel, que hacía transparentes con aceite. Desafortunadamente, el papel tendía a romperse si se hacían pasar por el proyector más de ocho fotografías por segundo, y se necesitaban cuando menos 16 para dar la impresión natural. Pero, incluso así, las películas animadas que este ingenioso joven consiguió tomar, causaron una gran sensación en el mundo fotográfico.

Friese-Greene halló la solución al problema en el celuloide, fabricando por primera vez una película de dos metros de longitud, de Birmingham. En los locales de su estudio fotográfico de Pica-dilly, Londres, donde se hallaba establecido entonces, y a los que acudían personas de la alta sociedad, él y sus ayudantes continuaban produciendo tiras de película de celuloide tratado, de unos 15 metros de largo, y se resolvió así el problema de la rotura.

Un domingo de enero de 1890, el inventor llevó su "caja mágica" a Hyde Park, y allí, rodeado por una multitud de curiosos, exhibió a dos primos suyos y también a los visitantes y coches que circulaban. Tan buena fue la reproducción de la escena cuando se proyectó aquella misma noche, que Friese-Greene desahogado de sus esfuerzos, lanzó la calle y se instaló en una oficina que acabó de pasar por el lugar en el

momento a que presenciara una segunda proyección de su maravillosa cinta. Esta cámara, que fue patentada, y las mejores versiones de los próximos años, reunían todas las características fundamentales de la moderna cinematografía. Utilizaban película flexible de celuloide que se travesaba a la lente desde un otro rodillo. Unas ruedas dentadas accionaban la película a la velocidad de 16 cuadros por segundo. La máquina tenía un obturador que interrumpía el paso de la luz entre cada exposición, y todo ello se movía en una sola manivela. Completaba el sistema un proyector para las positivas.

Friese-Greene tenía en sus manos una gran fortuna y la futura industria cinematográfica mundial. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

proyector para usarlo con fotografías positivas de papel, que hacía transparentes con aceite. Desafortunadamente, el papel tendía a romperse si se hacían pasar por el proyector más de ocho fotografías por segundo, y se necesitaban cuando menos 16 para dar la impresión natural. Pero, incluso así, las películas animadas que este ingenioso joven consiguió tomar, causaron una gran sensación en el mundo fotográfico.

Friese-Greene halló la solución al problema en el celuloide, fabricando por primera vez una película de dos metros de longitud, de Birmingham. En los locales de su estudio fotográfico de Pica-dilly, Londres, donde se hallaba establecido entonces, y a los que acudían personas de la alta sociedad, él y sus ayudantes continuaban produciendo tiras de película de celuloide tratado, de unos 15 metros de largo, y se resolvió así el problema de la rotura.

Un domingo de enero de 1890, el inventor llevó su "caja mágica" a Hyde Park, y allí, rodeado por una multitud de curiosos, exhibió a dos primos suyos y también a los visitantes y coches que circulaban. Tan buena fue la reproducción de la escena cuando se proyectó aquella misma noche, que Friese-Greene desahogado de sus esfuerzos, lanzó la calle y se instaló en una oficina que acabó de pasar por el lugar en el

momento a que presenciara una segunda proyección de su maravillosa cinta. Esta cámara, que fue patentada, y las mejores versiones de los próximos años, reunían todas las características fundamentales de la moderna cinematografía. Utilizaban película flexible de celuloide que se travesaba a la lente desde un otro rodillo. Unas ruedas dentadas accionaban la película a la velocidad de 16 cuadros por segundo. La máquina tenía un obturador que interrumpía el paso de la luz entre cada exposición, y todo ello se movía en una sola manivela. Completaba el sistema un proyector para las positivas.

Friese-Greene tenía en sus manos una gran fortuna y la futura industria cinematográfica mundial. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

El episodio entero es típico de la vida de William Friese-Greene. Jamás parece haberle ocurrido la idea de hacer dinero con proyecciones en público. Sin embargo, no pasó de ahí. Falto de dinero, como de costumbre, el inventor vendió los derechos de su creación a un comerciante, Harry Master, por 500 libras esterlinas. Master, igualmente ciego por las posibilidades que ofrecía la cámara, permitió que exhibiera la película en 1891 por no abogar el derecho de renovación de la misma, montando en 5 libras esterlinas.

EL TEATRO HISPANOAMERICANO A TRAVES DE UN CERTERO JUICIO

El Boletín Teatral del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, en su entrega N° 1 de agosto de 1955, trae del crítico e historiador del teatro y profesor de castellano don Agustín del Saz, el artículo que pasamos a reproducir:

El desarrollo literario de Hispanoamérica ha sido extraordinario desde los primeros momentos de la época hispánica. Pero la poesía impuso su predominio y consiguió rápidamente su madurez. La novela, género moroso, se retrasó considerablemente y sólo pudo haberse desarrollado a la par de la prosa, cuando ya el teatro había alcanzado su esplendor. El teatro hispánico, en su desarrollo, ha sido un fenómeno singular, que ha dado un teatro del gran poeta nativista uruguayo Fernán Silva Valdés, que ha elevado la figura del payador Santos Vega a un teatro americano que a la vez ha sido un teatro de la luz y la sombra, de la realidad y la ficción, de la vida y la muerte, del hombre a sus fantasmas han servido a los efectos teatrales en un tema tan tradicional y trágico. Su éxito en Montevideo en 1952, por ejemplo, es una prueba de su trascendencia para el teatro hispanoamericano.

En la primera mitad de nuestro siglo como el chileno Armando Muñoz y el colombiano Antonio Álvarez Lleras, cuyo drama histórico "Virreyes y brujas" de Orestes Cavallera era de efectos alucinantes en el público. Silva Valdés agregó otro éxito con "Barro Palomero" en 1953, obra en la que el "lunardo" (el argot rioplatense) eleva la vida teatral de los "latidos" del barrio.

Al reducirlo pero intenso repertorio de Silva Valdés, se ha agregado últimamente "Por la gracia de Dios", una "comedia mágica" en que, con igual maestría, nos da una tema apartado de los localismos rioplatenses.

En este tipo de teatro ecléctico (entre realismo y magia experimental de la técnica) ha de destacarse el impresionismo de los argentinos Juan Bautista Dávalos y Alberto Sabato, binomio de trabajo formado por un gran director escénico y un exégeta de la dramaturgia como Devoto. La obra teatral de éstos comenzó en 1949 y, en 1953 obtenían un gran éxito con "Los simbiosis", drama en que se manifiesta la "ficción de la escena con la imaginación poética, y la ficción con la realidad. Es un mundo de sombras expresado con un eficaz patetismo dramático. En "Un responso para el diablo" los autores han ganado los más altos galardones teatrales de su patria en 1953. A los últimos triunfos en la Argentina ha de agregarse el nombre del venezolano Aquiles Cerda, que, desde 1952, se reanuda